

作者 薛永年

中国巨匠

美术丛书

任伯年

文物出版社

中国巨匠美术丛书

作者 薛永年
编委会 杨新 薛永年
聂崇正 单国强
王靖宪 刘曦林
苏士澍 庄嘉怡
策划 许爱仙 许钟荣
执行编辑 庄嘉怡
责任校对 华新 周兰英
美术设计 宁成春

中国巨匠美术丛书 任伯年

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编:100009
电话·传真:(010)64014662
印刷 东莞新扬印刷有限公司
经销 新华书店
开本 889×1194 1/16 印张:2
版次 1998年1月第一版 第一次印刷
书号 ISBN 7-5010-1010-2/J·384
定价 24元

出版说明

中国绘画艺术渊源流长,在其久远的发展史上,出现了众多风格各异、成就斐然的美术巨匠。本丛书从中遴选出六十位,约请海峡两岸享有盛誉的美术史论家撰稿,以每人一册的形式,图文并茂、深入浅出地系统介绍他们的生平与艺术,解析重点画作,融知识性、观赏性、学术性、可读性为一体,在浓缩研究成果,保持高雅品位的同时,做到雅俗共赏。尽心尽力向社会大众普及艺术知识,以提高全民族的文化素养和艺术欣赏水平是本丛书的宗旨。

本丛书为我社与台湾锦绣出版事业公司共同策划组织编辑,数年前已在台湾推出繁体字版。现由我社修订后出版简化字版,以飨更为广大的读者。

本丛书与我社另一套巨帙《西洋巨匠美术丛书》作为“姐妹篇”同时推出。20册为一批,60册分为3批于1998年内出齐。

《中国巨匠美术丛书》全60册目录

晋唐五代宋

顾恺之	张萱·周昉	顾闳中
董源·巨然	范宽	郭熙
李公麟	赵佶	张择端·李唐
刘松年	马远	夏圭
赵孟頫	黄公望	吴镇·王蒙
倪瓒	戴进	林良
吴伟	沈周	文征明
仇英	徐渭	陈洪绶
蓝瑛		曾鲸

元明

清

朱耷	石溪	弘仁	龚贤
王时敏	王翬	恽寿平	王原祁
石涛	袁江·袁耀		华岳
李鲜	金农	郑板桥	李方膺
郎世宁	禹之鼎	虚谷	
任熊·任薰		任伯年	赵之谦
吴昌硕			

现代

黄宾虹	徐悲鸿	林风眠	蒋兆和
傅抱石	潘天寿	李可染	

任伯年《长安古槐图》



封底：任伯年《爱莲图》（局部）



徐悲鸿《任颐像》，
1927年，油画，51
×39厘米，北京，
徐悲鸿纪念馆藏。

任伯年

(1840—1895)

多么活泼的天机，多么微妙的和谐。在这密致的色彩中，由于一种如此清新的趣味，一种意到笔随的手法——并且只用最简单的方法——那样从容地表现了如许多的事物。难道不是一位大艺术家的作品么？任伯年真是一位大师。

——法国·达仰

任伯年初名润，后改名颐，字次远，号小楼(或作晓楼)，伯年是他成名以后长期使用的字。清朝道光二十年(公元1840年)，任伯年生于浙江萧山航坞山，但原籍是浙江绍兴，因此在许多作品的题款中他都自称“山阴任颐”。

任伯年之父任鹤声，是个有文化的商人，在萧山航坞山临街开了一家米店，一面经商，一面读书，偶尔也作画，尤擅“写真”——即民间的肖像画。这样的家庭，使任

伯年自幼受到了艺术熏陶，据说任伯年十岁左右，一次父亲外出，有客来访未遇。父归问来者何人，任伯年即操笔画出了来访者的形貌，由此可见，幼小的任伯年已显示出绘画才能了。稍后，他父亲年纪渐老，又遇荒年，便把自己掌握的民间肖像画法传授给任伯年，使他具备一种早涝保收的谋生本领。

在任伯年十岁那年，洪秀全率领的太平天国军在广西起义。咸丰十一年(1861)，即任伯年二十二岁

时，太平军第二次进军浙江，攻打绍兴，其父死于逃难中。任伯年亦于此时被太平军所抓，并被命“掌军旗，战时挥之以为前驱”，好在时间不很长，便返回家乡了。

鸦片战争之后，上海成为最早对外开放的商埠，在与外国贸易往来的刺激下，经济日渐繁荣，对绘画的购买力也与日俱增，吸引了远近画家纷纷到沪寄寓卖画。任伯年也在这样的利势下，来到上海鬻画。其时任熊，字谓长，在江南名气极大，与其弟任薰(字阜长)并称“萧山二任”。据曾向任伯年学画的王一亭叙述，任伯年初至上海，便自绘折扇托名任熊在街头出售。不巧，被任薰发现，他问任伯年：

“这些扇子是谁画的？”任伯年支支吾吾了半天，终在任薰的认真追根究底下坦承是自己为生活所迫而仿作的。不料此举，因祸得福，任薰见他喜欢绘画，也是可造之材，便收他为弟子。任熊与任薰兼长人物、花卉、山水，能自觉矫正晚清绘画平庸软弱的风气，取法于明末清初的陈洪绶，上溯唐宋绘画，又



《任薰像》轴局部，1868年，纸本、设色，117×31.2厘米，北京，中国美术馆藏。此图的自题中任伯年称任薰为二叔，并称“同客苏台”；可知，任伯年以同族子侄的身份师事任薰。



豫园和城隍庙附近是上海历史悠史的商圈，茶楼、饭馆、商店林立，日日夜夜人潮鼎沸，热闹非常。许多文人画士也都很喜欢到这里来逛逛，可说是人文荟萃之地，从古至今，留有许多名人至此一游的佳话。任伯年当年便常到这里观察禽畜和市民生活的百态，给予他许多绘画的灵感。图是现今豫园商圈之一角。(郭震唐 摄影)

能融合民间美术生气勃勃的力量，自创格局。因此追随任薰学画的任伯年，更能在绘画艺术上获得出手不凡的条件。

任伯年就这样一边从任薰习画，一边卖画。四年之后，他随任薰回到“萧山二任”定居的苏州。这一时期，任伯年以创作人物肖像画和花鸟画为主，直承“二任”，并摹习陈洪绶父子的作品，精究宋人勾勒设色的工笔重彩画法，偶尔也画山水。任薰的小写意花鸟画法亦为他所继承。虽然多方研习，但在艺术上还没有成熟，在选材上也有沿袭传统的不足。

同治七年(1868)末，即任伯年二十九岁之冬。他再到上海，并从此居留下来，开始了直至去世的“侨居卖画”的生涯。

到上海的当年，任伯年便和胡远交上朋友。胡远，字公寿，号横云山民，早已从松江来到上海，并依附于商业资本，为“钱业公会所礼聘”，在他的帮助下，任伯年开始在古香室笺扇店卖画。

这时，任伯年住在三牌楼，三牌楼位于城隍庙和豫园附近。这个地方是上海的商业活动中心，五行六业，热闹非凡。任伯年生活于其中，耳濡目染，渐渐熟悉了新兴商业都会的人情世态，培养了传统文人画家所罕有的市俗趣味。任伯年

经常到春风得意楼喝茶，楼下即是一家出售活鸡活鸭的鸡鸭店，还有一家鸟店。鸟店中遍挂鸟笼，诸如八哥、蜡嘴、鹦鹉、百灵、画眉、相思鸟等，五颜六色，应有尽有，时而百鸟和鸣，如奏笙簧。而楼后的空地上总有上百只羊，三五成群，自由戏耍。任伯年经常在此一边饮茶，一边观察羊畜的神情动态，禽鸟的飞鸣食宿，并用含水墨量较少的渴笔速写在白纸上，是以他之精于花鸟畜兽画并非偶然。

来沪初期，他应邀创作了许多肖像画，造型能力提高很快，大约与他探索民间捏像术也有着密切关系。所谓“捏像术”，流行于中国



任伯年《任淞云像》，此像为任颐早年为其父任鹤声(淞云)所塑。任淞云形貌单寒，神情似阅尽沧桑。

北部。捏像者面对被塑者，将一团泥放在袖子里捏塑，粗成后取出，稍事修改，以“点睛”结束。光绪元年(1875)前后，已婚的任伯年仍住三牌楼附近。邻居张紫云擅长用紫砂泥做鸦片烟斗，任伯年受他启发，不仅依法制成紫砂器皿，而且开始以紫砂泥捏像，所捏塑的其父任鹤声坐像，造型精确，翩然欲活，在他去世百年后仍存于世。

经过生活历练的任伯年，在双勾设色的工笔花鸟技艺上更加精到了。适应上海风尚，他在王礼、朱熊等人的影响下探索着清新明快的小写意风格。稍后，随着交游的拓展，眼界的开扩，他的艺事日进。

到上海的最初几年中，他陆续结识了一批同行友人，除胡远外，还有虚谷、张熊、高邕、朱偁和吴昌硕等人。他们大都全是靠笔耕墨耘的职业书画家，继承了文人画的传统，同时也探索着适当表现市俗的审美趣味。其中的老画家张熊收藏许多名画，胡远虽收藏不多，却有收藏极富的朋友毛树征。任伯年与这些朋友的交往，以及一同观摩探讨古今各家各派作品优劣和传统的因袭中，大大开扩了眼界，提高了认识，他对于在文人画兴起后出现的写意画有了深入见解，开始吸收文人画的诗情而不是只在画上题诗。他领会了书画之间的奥妙，不在于写一手好字，而是“作画如写”，也就是要最大限度地发挥书法艺术中线条形态与律动在绘画中的妙用。在这方面，清初的八大山人与清中期华岳的作品对他启示甚大。他曾就书画关系指导初学画的吴昌硕说：“你工于书法，不妨用篆书的笔法写花，用草书的笔法画干，把书法的线条加以变化，使之与绘画融会贯通，得到画法奥妙就不是什么难事了。”

任伯年还有位影响他的友人，就是上海天主教会在徐家汇土山湾所办图画馆的主任——刘德斋。他擅长西洋素描，与任伯年过往甚密。在刘的影响下，任伯年也曾学画素描，甚至画过裸体模特儿，进一步锻炼了对物写生的能力。此后，每当外出，他总要备一手折，见有可画者，即以铅笔速写，以积累生动且丰富的创作素材。

任伯年不但融贯了民间艺术传统和文人画传统，而且还能恰到好处地参用西方画法，至七八十年代之交(19世纪)，他别具一格的自家绘画艺术高度成熟了，形成了雅俗共赏、清新活泼的鲜明风格，备受观者喜爱。据油画家颜文梁说，他的父亲颜元向任伯年学画时，任伯年所临摹的上千件画稿全完成于



《横云山民行乞图》轴局部，1868年，纸本、设色，108.6×43.8厘米，北京，中央美术学院藏。这幅侧身像，有胡远“同治七年之冬”题记，应是任伯年为胡所画。

80年代初期，他的勤奋刻苦可想而知。而80年代成为任氏艺术的鼎盛期亦是理所当然的。

80年代中叶，任伯年画名大振，其肖像画、人物画、花鸟画均已达炉火纯青的境界，刻诗文集的人都来请他画作者小像，购求他的人物、花鸟、山水画者也与日俱增，更有许多人来拜师学画，或仿效他的风格。为因应这种需要，在光绪十三年(1887)出版了《任伯年先生真迹画谱》。著名学者暨书画金石收藏家吴大澂为之题写“六法大观”，著名文人学者俞樾等人亦为之作序。这时任伯年已成为上海书画界的名士，不断应邀出席一些文人书画界的集会。

成名之后的任伯年，在十里洋场的上海也染上吸鸦片烟的坏习惯，烟瘾频来，懒于作画；即使画债累累，欠件如山，也不着急动笔。为此，他的好友戴用柏、杨伯润就曾毫不客气地批评他。然而了解情况的黄震之指出，一旦他过足烟瘾又如生龙活虎一般，一跃而起，顷刻完成七八张优秀作品。画幅上他那迅疾的笔法、淋漓的墨色，确实是神来之笔。

进入90年代后，他已很少画颇费工夫的肖像画了，而花鸟画则在精熟之极的条件下呈现了更加泼辣、简练、灵动与自然浑成的面貌，人物画也同样更加简率自然，颇有绚烂之极归于平淡的情状。

光绪二十年(1894)他的肺病加重，又因表姐夫将他委托在故乡绍兴购置田产的巨款挥霍殆尽，面对多年卖画收入的荡然无存，任伯年受到沉重的打击，有苦难言，作画渐少。次年，只有五十六岁的任伯年便在上海去世了。

东津话别图

《东津话别图》卷，1868年，
纸本、设色，136×34.6厘米，
北京，中国美术馆藏。



这是已知任伯年最早的作品之一，创作于同治七年(1868)。他自1864年来到宁波后，即与万个亭、陈朵峰、谢廉始交往，四年以后，因将随任薰去苏州卖画，谢廉始也一同北上，为了纪念友谊，任伯年画了这幅送别图。“送别图”是自明代兴起的一种绘画门类，大多以山水为主，点缀以话别的小人，既记载交往，又描绘游踪，足资日后品味追想。任伯年此画则采取了在特定环境中描绘人物群像的方式，把告别者和送行人逐一加以刻画，但赋予了依依惜别的含义。

画中的环境取自宁波东门外的老江桥(即今灵桥)附近景色，这里是自宁波城厢至江东的必经之路，即足以点破“话别”的主题。桥上五人，长幼不同，或正或侧，有聚有散，面貌各异，却统一于默默无语的离情别绪中。从画法技巧上

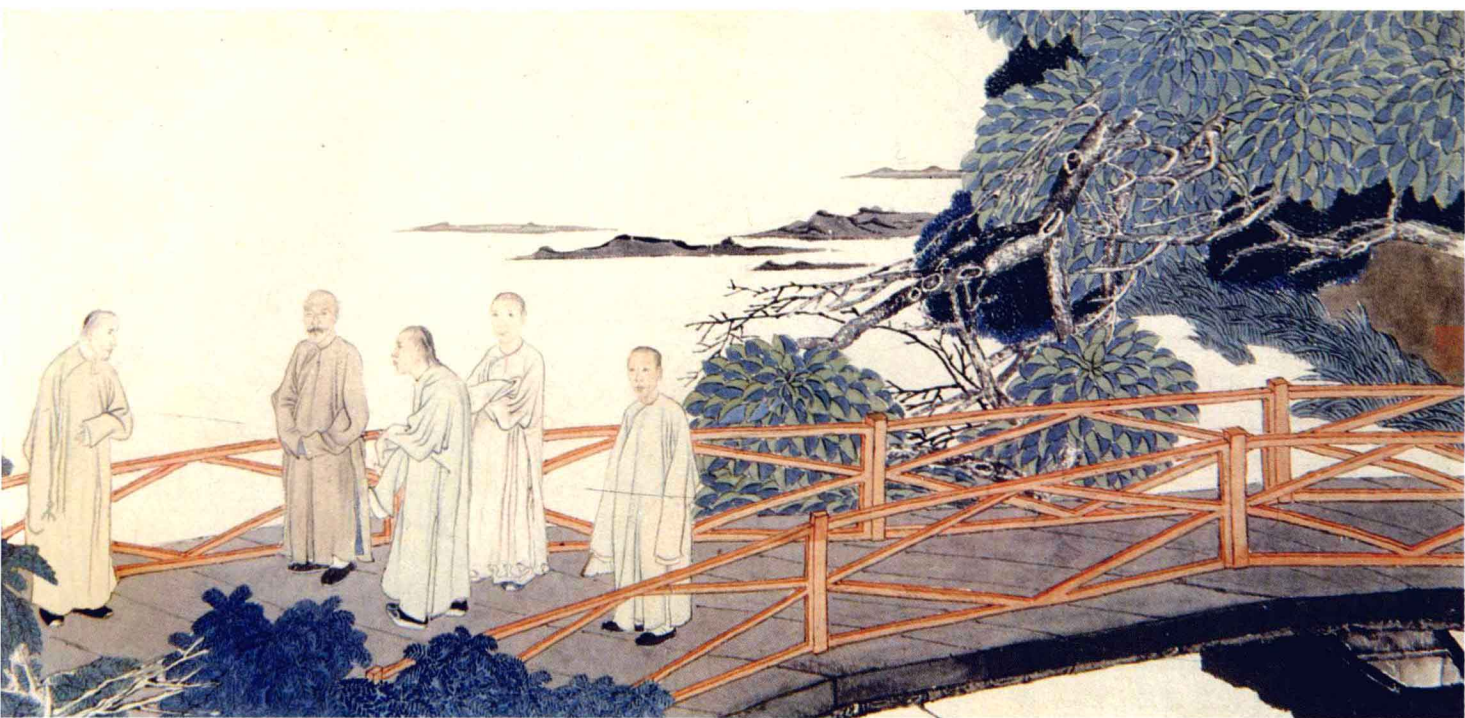
看，任伯年已显示了人物肖像画的写实才能，但尚未完全成熟。

此图人物与桥梁是写实的，并运用了焦点透视，结构准确，比例得当，有一定的立体感，面部刻画细腻，能抓住特征表现离愁。衣纹虽用线概括，但皆从结构与运动出发，还没有专注于笔法的连贯与节奏。

环境的描写也颇具匠心，桥下只露出桅杆的顶端与低矮的远山，表现了江波浩渺，离别在即。只是丛树的画法带有极强的装饰图案意味，与作于1866年的《人物故事图》同一旨趣，说明他尚未从任熊的山水画模式中超脱出来。这件作品上面有作者长篇题记，叙述创作缘起和所画对象，画后有好友蒲华在1868年的跋诗，提供了研究任伯年早期活动、师承与交游的宝贵资料。



《人物故事图》轴局部，1866年，纸本、设色，150×68.3厘米，北京，中国美术馆藏。从这件以山水为主的山水人物画中，可以看出这一时期任伯年的重彩山水画法是渊源于任熊的。



人物画的装饰变形 明·陈洪绶《雅集图卷》局部，纸本、水墨，98.4×29.8厘米，上海博物馆藏。陈洪绶人物画在造型及线条上适度变形，使个性更为突出的特色，一直为后世所取法。



中：《松下问道图》轴，1867年，纸本、设色，146.5×40厘米，天津人民美术出版社藏。右：《斗梅图》轴，1868年，纸本、设色，108.5×43.8厘米，北京，故宫博物院藏。



早期任伯年的绘画风格尚未成形时，对于各家的笔墨风格均广泛吸收，陈洪绶即是任伯年早期欣赏的画家之一。陈洪绶的古拙装饰及人物变形的风格，均为任伯年所仿效。（郑雅华）

仙鹤寿柏图

《仙鹤寿柏图》轴，1873年，
纸本、设色，175.8×94.2厘米，
南京，南京博物院藏。

任伯年早期的花鸟画，一方面借径于任薰学习宋人的双勾设色，另一方面则取法于18世纪的华岳。华岳晚年多画大幅松鹤，在其灵活清致的笔意中，呈现出气势磅礴、雄中寓秀的特点。此图即渊源于华岳，但天骨开张，老柏盘虬，有雷霆万钧之势。所画丹顶鹤分明得法于华岳，但老柏画法十分强调转折与盘旋，在扭转盘曲中，夸大了螺旋式的穿插，既蕴含了无穷力量，又显示了复杂的空间关系。这表明，任伯年不但善于继承传统，又能精心观察自然。

在柏树前画白鹤，而把蓝色的石块置于柏树之后，是在色彩的对比与转换中表现了近距离的空间层次，避免了清代花鸟画的平扁。在生纸上用石青染石，突现青石与仙鹤丹顶鲜明对比的手法，也大体来自华岳，但勾石更加方硬，成功地加强了力度。至于此图把柏树和仙鹤组织在一起，乃是应邀为一位官员的母亲祝寿之作，柏鹤即取“百岁”之意。



《梧桐栖凤图》轴，1872年，纸本、设色，155.5×80厘米，北京，故宫博物院藏。此图亦通过梧桐树干增加画风气势，是70年代任伯年大幅构图的惯用手法。



构图解析 《仙鹤寿柏图》构图穿插示意。柏树的扭转盘旋，加上丹顶鹤曲转的姿态，使整幅画的动势由下腾起而上，构成更高远的空间，也意味着与天同寿之意。



任伯年绘画的空间表现方法

左：《仙鹤寿柏图》局部。任伯年在上海的生活经常接触到西方的艺术形式，西方素描的光影变化，常被任伯年运用。在构图的营造上，树枝树干的前后位置交织出空



间的临场感。中：《仙鹤寿柏图》局部。任伯年另一表现空间的手法，是以色相的原始特性，来互相衬托；青石与绿叶的强烈色彩，使近距离的空间层次更为明显。右：《紫藤鸡雏图》轴，局部，1891年，纸



本、设色，126×37.6厘米，中央工艺美术学院藏。加白颜料也是任伯年表现空间的技巧，纸质的原色有时无法强调出图像的特性，任伯年使用白粉染画，使图像显出并与纸拉开距离来。（郑雅华）

同治庚午春仲
敬齋方伯大人為
夫人八秩壽觴
上壽並以誌
葉永之慶
蕭山張廷
敬啟並記



以诚五十一岁小像

《以诚五十一岁小像》轴，1877年，纸本、水墨淡色，132×42厘米，北京，中央美术学院藏。

从19世纪60年代末叶到70年代后期，是任伯年肖像画创作的旺盛期。这时，他刚刚立足于上海，为了谋生，便用家传又超出同辈的肖像画来打开局面。

至1877年他的肖像画已十分成熟，其中尤以《以诚》和《仲英》两幅像最具代表性。在任伯年以前，个人的肖像画大体出现过三种表现形式：一种是突出面容的胸像，一种是略有道具而大量留白的全身像，另一种也是全身像，或坐或立，不管其旁是否有陪衬的侍从人物，其环境描写都占着画面的较多部位，给人以景大人小的印象。究其原因，可能与人们把这种肖像画称为“行乐图”有关，它既要“游目骋怀”，又怎能不渲染引人兴味的泉石花木呢？以上三种肖像画各有所长，但都容易让人感觉这毕竟是画而并非活生生的现实。任伯年70年代单人肖像画的最大特点之一，是成功地缩短了画中人物与生活中人物的距离，令人一经展阅，便觉亲切如在目前。

在构图上，他取上述三种构图形式之长而去其所短，参酌使用，人物不一定显露全身，画半身者也不一定便是胸像，至于环境则着意于近景的描写，既突出了人物肖像，也省略了不必要的环境描绘。如何以《以诚》的半身像，画的是何以诚伏在烤笼上取暖，而炭火未红，上面的水壶亦无蒸气，他甚至还戴着巾幘保暖，然而其乐陶陶，面孔上露出了发自内心的微笑。这种画人物选取最随意的身姿与最自然的神情，大胆剪裁环境的处理方法，自然而然地强化了对所画对象性情趣尚、生活方式和内心世界的披露。



《授诗图》，1879年，纸本、水墨淡色，97.7×51.7厘米，天津人民美术出版社藏。在群像式的肖像画中，《授诗图》环境的描写更为简练写实，人物面相更加生动，但突出了线描的作用；衣纹笔法也加强了连贯性与韵律感。

在中国肖像画历史上，“传神”、“得其人之天”、“肖品”的理论主张早在任伯年之前便陆续提出来了，然而，在他之前还没有人在创作上达到如此尽善尽美。

在肖像画的技法上，任伯年也有极大发展。中国传统的肖像画，向来以“墨骨”一派最受重视。所谓“墨骨”，即是以线描为主，以淡墨渲染凹凸，再略施色彩，概括洗练，特征突出，但若非高手则不易表现细微的变化。以《以诚五十一岁小像》为例，可以看到，他的墨线勾勒简洁而多变，轻重、虚实、浓淡、干湿一律以表现形体和质感为转移，随后按结构的转折起伏在凹处略事皴染，皴染全用淡墨，笔触很少，最后再依凹凸染以肉色，肉色的渲染并不是平涂，而是笔笔形态都与结构吻合，他甚至

成竹在胸地利用了赭石水分发挥中因颗粒沉淀而呈现的粗糙感，成功地描绘了老年人并不柔嫩的皮肤。

由于他集众法之大成又有所发展，所以比前人的肖像画描写得更细腻深入，更能呈示极微妙的变化，也更能突现人物的性格精神等本质方面。



《三友图》轴局部，1884年，纸本、水墨淡设色，63.5×36.1厘米，北京，故宫博物院藏。

此图为任伯年所画的一幅群像。画中共有三人，根据诗塘上钟德祥题记：“中坐者曾凤奇，朱锦堂左向坐，伯年右向坐，皆僧衣，其有所寄托耶？”故称之为《三友图》。此图线条挺健有力，略作渲染，面部刻画精细，人物之间有呼应关系，是任伯年的肖像画精品之一。

以識仁兄先生五十一歲小像

此像丁丑月
山陰葛仲華

先生何復沒。其誰傳。古心映古色。若其
懷。秋懷伊。雅等。大提。查。管。指。即。一。意。意。意。意。
與。意。意。意。意。意。意。意。意。意。意。意。意。
以。識。仁。兄。先生。五。十。一。歲。小。像。
度。歲。依。然。百。處。清。人。多。是。此。此。情。情。年。
不。減。青。春。樂。處。境。何。缺。白。髮。生。天。滿。和。對。
成。薄。醉。園。園。園。園。園。園。園。園。園。園。園。園。
起。笑。數。十。門。堪。竹。聲。但。語。未。題。
以。識。仁。兄。先生。五。十。一。歲。小。像。

天。機。多。頃。悟。寄。託。通。通。深。境。靜。
得。此。賞。嚴。寒。盟。素。心。靈。時。通。境。到。
凡。業。即。底。便。寫。出。著。南。慈。何。須。
國。漫。林。年。已。秋。暮。便。歸。年。後。
以。識。仁。兄。先生。五。十。一。歲。小。像。

隱。凡。悠。然。見。性。真。雅。雅。原。
不。熱。因。人。壺。中。日。月。能。春。
破。去。地。長。成。自。在。春。日。來。題。
以。識。仁。兄。先生。五。十。一。歲。小。像。



《葛仲華小像》轴，1873年，纸本、淡色，118.6×60.7厘米，北京，故宫博物院藏。此图所画葛仲華，为一有抱负而不得志的文人，面部刻画已强调了用线，衣纹加强了钉头鼠尾的节奏感，是走向成熟中的作品。

群仙祝寿图

《群仙祝寿图》十二条屏，1878年，
纸本、设色，
上海美术家协会收藏。



这是任伯年到上海初期完成的一件巨作，足以代表他发扬陈洪绶传统在工笔重彩人物画上取得的突出成就。全画采取“通景屏”的形式，由十二幅条屏组成，共画有仙人四十六位，以烟云、异树、奇花、怪石、珍禽、神兽为陪衬。千姿百态的仙人，统一在逍遥而诙谐的氛围中，造型虽然奇古，而神态举止却与市井小民无异。排列有序的线条，方圆并举，曲折回环，形成了行云流水般的欢快韵律。仙界的玉树琼花，变形夸张，一如图案，花团锦簇，五彩缤纷。鲜红、嫩绿、艳蓝、橙黄，与金笏、白云相交映，灿烂辉煌，充满了喜庆气氛。规模宏伟而描绘精工，画法新奇而平易近人，貌似天上而实亦人

间，仿佛有浓郁欢快的市俗节日气氛扑面而来。年方三十九岁的任伯年能处理如此繁复的景象而有条不紊，极尽多样而又统一和谐调，可

见其能。而且十二幅挂屏分开均可独立成图，合之又浑然一体，足以表明他高度的艺术造诣和不同凡响的旺盛创造力。



《群仙祝寿图》局部。无论白描、没骨渲染或勾勒填色，任伯年的笔墨技巧皆精熟完备。



《群仙祝寿图》局部。任伯年的人物画喜以奇突的形貌来强调极富个性人物的意态。



左：陈洪绶《宣文君授经图》轴局部，1638年，绢本、设色，173.7×55.6厘米，美国，克利夫兰艺术博物馆藏。

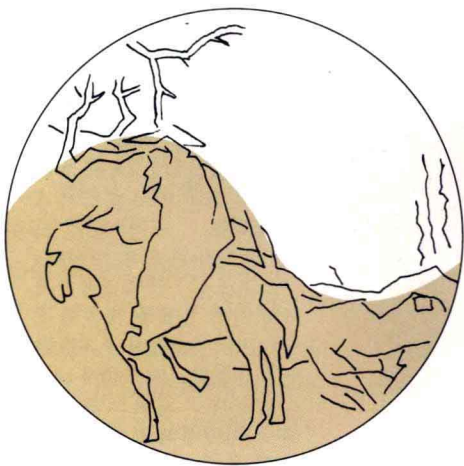
右：《群仙祝寿图》局部。
“工笔重彩”是任伯年受陈洪绶所影响的表現技法之一。陈洪绶以借喻手法表现祝寿的庆贺，而任伯年以仙人的祝寿，间接强调人间求取祝寿的吉祥象征。这两张画同以色彩的浓郁、鲜活，衬出画面场景的强烈、壮大。（郑雅华）

踏雪寻梅图

《踏雪寻梅图》扇页，1879年，纸本、设色，直径28.7厘米，北京，中国美术馆藏。

此图又名《旅人》，是《花鸟虫鱼团扇集锦册》之一。创作于1879年。在小幅人物画中，它是最为别致的精品之一。

有三点特色值得注意。一，为了适应团扇的圆形构图，任伯年运用了太极图式布局，以S把画面分割成两个部分，上疏下密。二，创造了泼墨与没骨人物相结合画法。自宋代以来，山水人物中均有泼墨画法，用大笔触呈示块面的转折与联结。花鸟画中则有没骨画法，以色代墨，不先勾勒，径直以彩色描绘，但尚未见使用没骨法于人物画者。任伯年开创这种画法，可能与其擅长没骨花卉有关。三，点睛与构图有机结合。骑驴人物位于接近画边之处，但目光却回转过来，似是看画外盛开的梅花，也许是看画外的观者，……既保持了构图的完整，又使观者感受到画外有画之境。



构图解析

《踏雪寻梅图》太极图式构图法示意。圆形的扇面中将人物置于左下部，形成上虚下实的布局，如同太极分阴阳的图式。



《风尘三侠图》轴局部，虬髯客，1880年，纸本、设色，全画122.7×47厘米，上海博物馆藏。此图画于《踏雪寻梅图》翌年，任伯年开始把用于绢上的没骨人物画法扩展到生宣纸上。



宋·梁楷《泼墨仙人图》册页，纸本、水墨，48.7×27.7厘米，台北，故宫博物院藏。梁楷的泼墨画法和花鸟画中全用颜色的没骨法，是任伯年创造没骨人物画的两个来源。



清·胡公寿《香满蒲塘图》轴局部，纸本、设色，178.9×47.5厘米，上海博物馆藏。此图以湿笔没骨笔法绘出，用笔简练、设色明丽，具有上海画派雅俗共赏的艺术特色。（郑雅华）



山阴行者真古狂，下笔力重金鼎扛。
定把奇书闭户读，敢握过蕤洪钟撞。
忍饥惯食东坡砚，画水直剪吴松江。
海风欲卷怒涛入，瑶琴壁上鸣琤琮。

——吴昌硕《十二友诗》

钟馗斩狐图

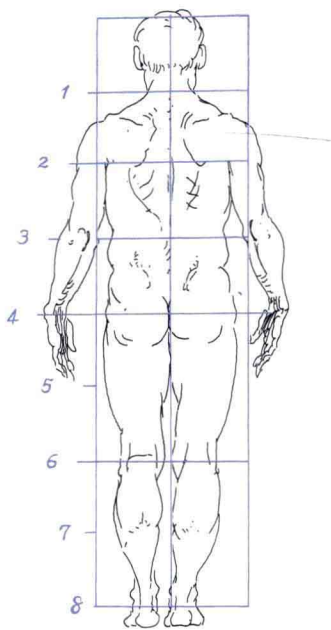
《钟馗斩狐图》轴，1878年，
纸本、水墨设色，134.3×65.5厘米，
天津，天津市艺术博物馆藏。

任伯年到上海后所画钟馗很多，此图创作于1878年，是他画风成熟初期的一件名作。钟馗是民间传说中的抓鬼英雄，生性刚直，嫉恶如仇，死后以降鬼为己任，自唐代以来，一向被视为驱除邪恶伸张正义的化身，广为历代画家所描绘。但是，历来画家都把鬼和钟馗画在一起，在任伯年之前，还没有画钟馗斩狐的。任伯年这样构思，与清代《聊斋志异》等笔记小说中大量说狐道鬼大有关系。

他在此图中，描绘了女狐人面兽足毛尾的已被钟馗识破，屈曲在钟馗脚下，仰首乞怜。钟馗则威武雄壮，大声叱骂，拔剑欲斩。分析作者的立意，不难看到深刻的用意，不但歌颂了正义与光明，而且也指出了要想识破狐鬼的假象就不要被其巧言令色所惑的哲理。在画法上，他使用朱墨两色，以朱笔画钟馗，用水墨画女狐，钟馗衣纹顿挫有力，女狐衣纹柔媚宛转，对比鲜明，引人注目。按照中国传统风俗，每于农历五月五日挂钟馗像，以镇宅驱邪。任伯年此图即画于五月，可能是按节令需要为销售而创作的。他之用朱砂画钟馗，也与朱为正色可以辟邪的传统观念大有关联。吴昌硕此时尚未到上海，画上题诗应为其后补题。诗中有句云：“路鬼揶揄行不得，愿公宝剑血模糊”，强烈地发泄了他对黑暗现实的牢骚与不平之气。

左：《朱笔钟馗图》，1880年，纸本、朱笔，134×66厘米，北京，故宫博物院藏。此图也用朱笔勾勒朱笔渲染，只是更强调了朱笔线条的变化，风格更觉泼辣。

右：《钟馗捉鬼图》，1878年，纸本、水墨淡色，天津市艺术博物馆藏。任伯年所画钟馗甚多，构思构图无一雷同，此图与《钟馗斩狐图》作于同年同月，而彼图重在突出钟馗的锐敏与威武，此图却旨在强调钟馗的仇恨与力量。面部的露齿叼剑，体态的虎背熊腰和腿部的一长一短故意变形，都强化了艺术表现。



左：人体比例图。右：杜尚《春天的小伙子和姑娘》，1911年，画布、油彩，65.7×50.2厘米，纽约，玛丽·西斯勒收藏。人的比例，会影响观者在视觉上观赏的美感，正常人物的比例，大致在7个半至8个半头的长度。在《春天的小伙子和姑娘》中，人物比例的拉长，是西方画家经常用的表现手法。任伯年在许多人物的画作中，如上两幅的钟馗人物造型也都特意的拉长比例，使人物更见修长，以便强调造型美。（郑雅华）